

## ИСТОРИЯ СОВЕТСКИХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ПРАЗДНИКОВ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСТОЧНИКАХ

В статье анализируются визуальные источники, связанные с историей советских государственных праздников в первые десятилетия советской власти. Художники и скульпторы разных направлений (футуристы, символисты, супрематисты и др.) откликнулись на призыв советской власти и приняли активное участие в декорировании праздничного городского пространства к годовщинам Октябрьской революции и 1 мая. Созданные ими панно, эскизы оформления улиц и площадей, плакаты демонстрируют не только революционные призывы и лозунги, но и отклик современников на происходящие вокруг них события. В изобразительных источниках первых лет советской власти отразилось стремление творческой интеллигенции разрушить старые художественные формы и создать новые, по их представлениям более соответствующие, революционным сдвигам, происходившим в обществе. В статье также рассматривается отношение массового зрителя к изменению стилистики городского дизайна.

*Ключевые слова:* Советские праздники, изобразительные источники, декорирование, городское пространство, массовый зритель, годовщины Октябрьской революции, 1 мая, панно, эскизы оформления, плакаты.

Проблема художественного оформления государственных праздников была в центре внимания новой власти. Декрет СНК от 12 апреля 1918 г. «О памятниках республики» потребовал «спешно подготовить декорирование города в день 1 мая и замену надписей, эмблем, названий улиц, гербов и т. п. новыми, отражающими чувства революционной трудовой России» [СУ РСФСР. 1918. № 31. с. 416]. Художники откликнулись на призыв правительства. Один из основателей Пролеткульта и руководитель Российского телеграфного агентства (РОСТА) в 1919–1920 гг. П. М. Керженцев свидетельствовал: «Благодаря активному содействию художников Советской России впервые за много столетий были организованы массовые общенародные празднества, – например, в честь Октябрьской революции, в день 1-го мая и т. д. Города и столицы были украшены плакатами, нарисованными крупнейшими представителями русского современного искусства. Во всем декорировании города впервые приняли активнейшее участие настоящие представители искусства» [Керженцев, 1919. с. 31].

Очевидно, что художники своим участием отвечали на запросы послереволюционного времени, хотя, быть может, не всегда по политическим мотивам. Ими руководила идея объединить искусство с жизнью, привлечь к своему творчеству улицу и массового зрителя. Над декоративным убранством Петрограда в мае и ноябре 1918 г. трудились более 170 чел., среди которых были и представители «Товарищества передвижных выставок», и Общества имени Куинджи, «Мира искусств» и других дореволюционных художественных объединений, а также большое число художников молодого поколения,

главным образом выпускников или учащихся Академии художеств. В оформлении города принимали участие Г. К. Савицкий, Б. М. Кустодиев, Н. И. Альтман, Д. П. Штеренберг, И. А. Пуни [Лебединский, 1986, с. 58].

Революционная тематика панно, несмотря на разные стилистические формы (футуризм, супрематизм, символизм или модерн), была обыграна художниками в соответствии с идеологическими лозунгами большевиков. Однако не все в авангардистском проекте оформления городов воспринималось и зрителями, и властями.

Стремление футуристов изменить до неузнаваемости улицы городов, по выражению историка искусства и художественного критика Н. Пунина – «взорвать, разрушить, стереть с лица земли старые художественные формы» [Искусство Коммуны. 1918. № 1. с. 2], вызвало непримиримую критику в печати. С аналогичным призывом «Будьте творцами» обращался в 1918 г. А. Родченко к новой власти: «Вам, стоящим у власти, вам, победителям, говорю: не останавливайтесь на пути революции, идите вперед и, если вам помешают в творчестве жизни рамки ваших партий, договоров, разрушите их, будьте творцами, не бойтесь потерять что-либо, ибо дух разрушающий есть дух созидающий, и ваше революционное шествие даст вам силы творческой изобретательности и ярким будет ваш путь творчества революции» [Родченко, 1996, с. 62].

Сегодня многие из эскизов оформления хранятся в фондах художественных музеев Москвы и Санкт-Петербурга. Наиболее известны эскизы оформления площади Урицкого в Петрограде (панно «Искусство – трудящимся», «Земля – трудящимся», «Заводы – трудящимся») Н. И. Альтмана; Дворцовой набережной и Зимней канавкой (панно «Солнце свободы», «Рабочий с винтовкой» «Рабочий с молотом») Д. П. Штеренберга [Тугендхольд, 1987, с. 225–245].

Театральную площадь Москвы в 1918 г. было поручено декорировать художникам А. Лентулову, А. Куприну, В. Рождественскому, Р. Фальку (общество «Бубновый валет»). На панно Куприна атрибуты искусства – лира, фанфары, литавры, пианино и др. обрамлялись овальной гирляндой с буквами «Р. Ф. С. Р.» [Лебединский, 1986, с. 61]. В Витебске в оформлении города активно участвовал и М. З. Шагал. Сохранился эскиз панно «Мир хижинам, война дворцам» (1918–1919) [Тугендхольд, 1987, с. 243].

Но уже в апреле 1919 г. президиум Петроградского совета при подготовке к празднованию 1 мая 1919 г. решил не привлекать к работе по организации праздника футуристов. Этим же постановлением предписывалось в трехдневный срок снять памятник С. Перовской, установленный 29 декабря 1918 г. в Петрограде перед Московским вокзалом. Автор скульптуры – футурист О. Гризелли изобразил С. Перовскую в виде мощной львицы с громадной прической, что вызвало недоумение у присутствовавших при его открытии.

Эскизы первого праздничного года оказались недостаточно увязанными с архитектурой города, им не хватало масштабности изображения, что было связано с поспешностью подготовки к годовщине революции. Несмотря на то, что Б. Кустодиев использовал для оформления Ружейной площади в Петрограде вполне идеологически выдержанные символические фигуры рабочего, жницы, пекаря, портного, столяра, огородницы, а вокруг них изобразил орудия труда, они так и не создали единого ансамбля и представляли собой отдельные картины. Аналогичной оказалась работа К. Петрова-Водкина по декорации Театральной площади, который обратился в своих четырех огромных живописных панно к русскому фольклору и истории. Несмотря на масштаб, единой композиции в оформлении не получилось, да и сам художник относился к этой работе как к картине, а не как к части декоративно-монументального оформления [Лебедевский, 1986, с. 60].

Несмотря на неорганизованность, поспешность и «хаотичность планирования» в оформлении, пресса того времени тем не менее признавала, что в первую годовщину революции удалось «вынести искусство на улицы» [Вашик К., Бабурина Н., 2004, с. 263].

Проблема восприятия массовым зрителем искусства оформления городов в дни государственных праздников волновала не только партийных деятелей, но и саму творческую интеллигенцию. Панно, как вид праздничного убранства служило не только украшением городских улиц, но выполняло, по словам советского искусствоведа Я. А. Тугендхольда, «революционную миссию»: ими были задекорированы многие сакральные точки городского пространства (храмы, дворцы, памятники), тем самым нарушая их восприятие зрителем [Тугендхольд, 1987, с. 243]. Яркий пример – оформление Н. Альтманом Александровской колонны на Дворцовой площади. Эскиз «Александровская колонна при вечернем освещении» хранится в Государственной Третьяковской галерее, его авторское повторение 1957 г. – в Музее политической истории Санкт-Петербурга. На нем изображена громадная многоступенчатая двухъярусная трибуна у подножия Александровской колонны. На углах – огромные кубы с революционными лозунгами и прожекторами, скрытыми от глаз ромбами. Основание колонны было задрапировано полотнищами в виде ромбов, полуovalов, прямоугольников. Подсветка колонны создавала впечатление, что «костер революции» сжигает символ царского самодержавия – Александровскую колонну [Агитационно-массовое искусство первых лет Октября, 1971, с. 15]. В тоже время Тугендхольд свидетельствовал, что раскраска к 7 ноября 1918 г. многих метров холста для закрытия целых зданий (только на Александровскую колонну израсходовали 20 000 аршин или 14.224 км!) «шокировала неискушенных своей неожиданностью, своей навязчивостью и расточительностью» [Тугендхольд, 1987, с. 226–227]. Но это была такая «разрушительная работа, которую требовала психология момента» [Там же].

Политический плакат представлял собой один из эффективных способов функционирования визуальной политики государства и инструмент внедрения большевистских идей. По меткому выражению К. Вашика задачей советского плаката в первые десятилетия его существования была «интерпретация реальности, заведомо противоречащая действительному историческому положению вещей» [Вашик К., Бабурина Н., 2004, с. 85].

В первые годы советской власти политические плакаты отличались большим разнообразием визуальных образов и художественных стилей. «Революцией призванные» художники с энтузиазмом и талантливо агитировали за советскую власть. Художники-авангардисты создавали футуристические и кубистские панно и плакаты к праздникам 7 ноября и 1 мая. Другими стилистыми решениями было использование классических и религиозных символов и лубочный стиль.

Сами праздники на плакатах выступали идеалом светлого будущего, к которому демонстранты движутся стройными рядами. На плакате «Год пролетарской диктатуры» А. Апсита (1918) праздничная процессия рабочих и крестьян движется из настоящего в утопическое будущее, демонстрируя правильность выбранного революцией направления [Вашик К., Бабурина Н., 2004, с. 101].

Впоследствии эта идеологически выдержанная модель будет использоваться и другими художниками-плакатистами (С. Иванов. «1-е мая. Да здравствует праздник трудящихся всех стран». (1919); В. Лебедев. «Первомайское шествие рабочих». Петроград. (1921); Г. Клуцис. «Да здравствует мировой Октябрь». (1933); Б. Кноблок. «"Товарищ, верь, взойдет она...". А. С. Пушкин». (1936), и др.).

Сохранение искусства первых лет революции было задачей достаточно сложной. Многое из оформления носило временный характер и разбиралось по окончании праздника. К тому же оно создавалось из недолговечных материалов и быстро разрушалось. Я. А. Тугендхольд с горечью восклицал, подводя итоги первого десятилетия советской живописи: «Мы не сумели сохранить материальных следов искусства за первые годы революции – где они, не по ветру ли развеялись эти проекты грандиозных уличных панно и оформлений площадей?» [Тугендхольд, 1987, с. 225].

Художественные произведения, созданные в ходе праздников и представляющие из себя эскизы и проекты оформления Петрограда и Москвы; живописные полотна, созданные под впечатлением праздничных мероприятий и отражающие идеологические установки; плакаты как произведения искусства имеют огромный потенциал для изучения истории советского праздника. Их информационный потенциал позволяет не только оценить художественную значимость, но и идеологическую составляющую произведений, написанных в первые десятилетия советской власти, а также понять мотивацию художников, создававших эти произведения искусства.

#### Список литературы

- Агитационно-массовое искусство первых лет Октября: Материалы и исследования. М.: Искусство, 1971.
- Вашиш К., Бабурина Н.* Реальность утопии: Искусство русского плаката XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
- Керженцев П. М.* Культура и советская власть. М.: Изд-во ВЦИК, 1919.
- Лебедевский М. С.* Живопись, рожденная Октябрем. М.: Искусство, 1986.
- Родченко А.* Опыты для будущего. М.: Изд-во «ГРАНТЪ», 1996.
- Собрание узаконений и распоряжений рабоче-крестьянского правительства РСФСР. 1918. № 31.
- Тугендхольд Я. А.* Живопись революционного десятилетия (1918–1927) // Тугендхольд Я. А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М.: Советский художник, 1987. С. 225–245.

УДК 069.016

Н. В. Веселкова

### ФЕНОМЕН ШКОЛЬНОГО МУЗЕЯ<sup>1</sup>

Школьные музеи рассматриваются с точки зрения их становления и работы в современных условиях, на материале социологического исследования небольших городов Свердловской, Челябинской областей и Пермского края. Причастность к большой истории в сочетании с культивированием местного масштаба в школьных музеях анализируются посредством концепций мультискалярности, коммеморативного ландшафта, через параметры дискурсивного позиционирования сверху или снизу, сочетания физических и нефизических элементов, открытости и закрытости.

*Ключевые слова:* масштабы, открытость / закрытость, милитаризация коммеморативного ландшафта, музеефикация советского, школьный музей

Музеи относят к ключевым современным институциям социальной памяти [см., напр., Дубин, 2011; Максимова, 2019], из этого представления мы исходили в своем исследовании социальной памяти поколений. В выборку вошли небольшие города трех уральских областей: Алапаевск, Заречный, Салда, Серов в Свердловской области, Златоуст и Сатка в Челябинской, Добрянка и Соликамск в Пермском крае. В 2018–2019 гг. нам удалось познакомиться в них с 42 музеями, включая 18 в школах и техникумах. Знакомство происходило посредством экскурсий-интервью с записью на диктофон и фотомэппингом, интервью с сотрудниками с использованием ментальных карт, за пределами музеев проводились мобильные и стационарные интервью с горожанами, анкетирование, групповые дискуссии со школьниками и студентами. Анализ строится на мультискалярном подходе, фокусирующем внима-

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, проект 18-011-00456 А «Масштабирование социальной памяти поколений в городах «старой» и «новой» индустриальности».